المجلة الدولية للإتصال الإجتماعي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
ISSN: 2437 – 1181
EISSN: 2710-8139

المجلد 09 / العدد:03 (2022)، ص –ص

عائد الى حيفا: من النص الروائي إلى العرض السينمائي

"دراسة في أفلمة الرواية"

Returning to Haifa: From narrative text to Film

"A Study in Novel Films"

فاطمة همال* [1] ، ليلى فرشة[2]

[1] جامعة باتنة 1 (الجزائر)، fatma.hemal@univ-batna.dz

[2] جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة (الجزائر)، leilalamir09@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/05/04 تاريخ القبول: 2022/09/06 تاريخ النشر: 2022/09/30

Doi; 10.53284/2120-009-003-006

الملخص

تهتم هذه الدراسة بآليات اقتباس النص الأدبي من الرواية إلى السينما، وكيفيات التحويل الفني التي تطال النص الروائي بعد اقتباسه إلى الفيلم السينمائي، من خلال البحث في الفرق بين أسلوب الرواية والفيلم، ثم اكتشاف آليات هذا التحويل من صيغة السرد إلى صيغة العرض.

وفي هذا البحث تم تناول رواية عائد الى حيفا ل "غسان كنفاني" وكيف تمّ تحويلها الى فيلم من خلال تجربتين الأولى بالعنوان نفسه، والثانية بعنوان المتبقي.

الكلمات المفتاحية: *النص الروائي، الفيلم السينمائي، أفلمة الرواية.*

Abstract :

This study is concerned with the mechanisms of quoting the literary text from the novel to the cinema, and the methods of technical transfer that affect the fictional text after its quotation to the cinematic film, by researching the difference between the style of the novel and the film, and then discovering the mechanisms of this conversion from the narrative mode to the presentation format.

In this research, the novel "A Return to Haifa" by "Ghassan Kanafani" was addressed and how it was converted into a movie through two experiments, the first with the same title, and the second entitled "The Remaining".

Keywords: narrative text, cinematography, novel films.

* **المؤلف المرسل.**

1. مقدمة

يصعب على عشاق السينما ومؤرخيها تخيل تاريخها مستقلا عن أعمال أدبية، فلا شك أن السينما تعرضت لغواية الروايات منذ ظهورها، حيث وجد المخرجون والمنتجون في متون الروايات والأعمال الأدبية العالمية معينا لا ينضب لأفلامهم، ومن خلال الشاشة الكبيرة اشتهرت روايات عالمية كان تداولها مقتصرا على النخب.

ولا تزال الرواية من أهم المصادر التي تقتبس منها الأعمال السينمائية لعمق تناولها للواقع الإنساني بكل أبعاده وتجلياته، كما لا تزال السينما تخدم العمل الروائي بمزيد من الرواج والانتشار، وفقا لما تقدمه من رؤى في قالب العرض المرئي الذي تتضافر فيه عوامل عدة كالموسيقى والمونتاج والديكور والتصوير والممثلين، لتخلق عالما حيا بإمكانه السيطرة على عدد غير قليل من المشاهدين من مختلف الأعمار والطبقات والمشارب الفكرية.

ولكنّ عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تُعد من الأعمال الشاقة، فتحقيق هذه التجربة الفنية "تجربة تحويل نص روائي إلى فيلم سينمائي" لا تتأتى الا وفق آليات محددة تنقل عملا فنيا منتجا وفق خصائص معينة إلى عمل فني آخر بصورة مغايرة، ما يمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذي تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما.

وتعدّ رواية "عائد إلى حيفا" للرّوائي الفلسطيني "غسّان كنفاني"، من أحسن الرّوايات التّي قدّمت إلى السّينما، خاصّة وأنّها تتحدّث عن القضيّة الفلسطينية بكلّ تفاصيلها وأحداثها، فقد أعطت هذه الرّواية للسينما العربيّة والأجنبيّة مصدرا لا ينضب، فحوّلت إلى فيلم لأكثر من مرّة في أزمنة مختلفة، ومن هذا المنطلق أتى بحثنا متسائلا عن كيفية المعالجة السينمائية للنص الأدبي" عائد إلى حيفا" من خلال دراسة تحليلية تغوص في عالمي الرواية والفيلم السينمائي، وتبحث في ثنائية الوفاء والخيانة من خلال فيلمي " عائد الى حيفا" و" المتبقي" بالتركيز على المحاور الآتية:

- الأسلوب في الوسطين " الروائي والسينمائي"
- آليات أفلمة الرواية في السينما
- مستوى الاقتباس والنقل من الرواية إلى الفيلم...عائد الى حيفا والمتبقي

2. الأسلوب في الوسطين "الروائي والسينمائي"

تعد الرواية والسينما شكلين للون واحد من ألوان الفنون وهو فن السرد، فالرواية متوالية لغوية تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية تنطوي على حكاية أيضا، ولكن من المتفق عليه أن الشريط السينمائي نمط من أنماط التعبير مختلف عن نمط التعبير الرّوائي، فالفيلم حكاية تروى بالصور مثلما الرّواية تروى بالكلمة، وهذه الاختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، وهو اختلاف يتخذ العديد من الأشكال:

- تستند آلية التصوير الروائي إلى المعطيات الأدبية الخالصة، فالرّوائيون يسعون جاهدين لتخليق أماكنهم الخاصة فهم يعمدون إلى بناء أدبي يوحي بالمكان المفترض الذي يعتمد على طاقة التخيل، إذ أن صنع المكان بالكلمات أيسر بكثير من بنائه بالمواد والكتل والأحجام والقياسات والألوان وغير ذلك، في حين يعمد المخرجون إلى تجسيد العوالم والأمكنة في الواقع باستخدام طرق عديدة كالخداع البصري، التلاعب بالألوان والصور وغير ذلك. (عبد المسلم، 2002، ص123)
- يخاطب الكاتب الذهن من خلال تأثيث المشاهد، ورسم ملامح الشخصيات معتمدا الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أولا وهو في غنى عن الجمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي. (الطيب، 2017، ص149)
- التخييل في السينما أسهل بكثير من التخييل في الأدب والرواية على وجه الخصوص لأن اللغة الأدبية تقوم على الكلمات والحروف، أما اللغة السينمائية فسمعية مرئية تعتمد على الإضاءة والكاميرا والمونتاج والصوت والموسيقى واللون والملابس في إثارة المادة. (بن صالح، 2020، ص191)، فمستوى التخيل لدى المشاهد في السينما يكون محدودا، بينما تكون مهمة قارئ الرواية أكثر تعقيدا، وعليه تترك مجال التخيل أمام القارئ مفتوحا.
- المركب الفيلمي يختلف فيما بين الأفلام ولا يستند إلى قواعد ثابتة تتشارك فيها جميع الأفلام، بخلاف النص الأدبي الذي يستحيل أن يحيد عن مركبات اللغة فهي ثابتة مشتركة بين النصوص، فهو محكوم بقواعد تضبطه نحوية وبلاغية وصرفية وحتى أسلوبية، باعتبار الروائي يستحيل أن ينصب فاعلا أو يرفع مفعولا؛ لأن ذلك يعيب نصه بالتضعضع والخلل الذي يهز كيانه ووجوده. (عتيق، 2020، ص74)

3. آليات أفلمة الرواية في السينما

إن الانتقال من الرواية إلى السينما يعني جعل الشخصيات التي كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة، ومن هنا تحويل المكتوب إلى مرئي يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوافر للرواية، فالسينما بمجالها المرئي الواسع وامكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذي تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما، ويتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي وفق عدة آليات نذكر البعض منها على النحو التالي:

1.3. **الحذف**: يتّم عن طريق حذف أحداث من الرواية والاكتفاء بجزء منها أثناء تمثيلها في الفيلم، فالرّواية عادة مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تستغرق وقتا على الشاشة أطول بكثير من الزمن المحدد، لذلك يقوم النص السينمائي في كثير من الأحيان بالاستغناء نهائيا عن بعض الشخصيات الجوهرية والأحداث البنيوية والمفصلية للرواية، ويختزل بعض الخطوط المكتوبة، ذلك بحجة عدم مواءمتها إنتاجيًا. (شيهب، بن صالح، 2020، ص704)

2.3. **الاضافة**: بمقتضاها يضيف الشريط السينمائي أحداثا وأمكنة وشخصيات لا توجد في النص الروائي الأصلي، وسيرورة الإضافة لا تنفصل عن الحذف، فهي عملية تنتج عادة عن العملية السابقة، وذلك لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بشكله المترابط وتجنب ما قد يحدث من تفكك في السيناريو نتيجة لحذف فصول أو شخصيات. (ص705)

تتوقف هذه العملية على مقدرة كاتب السيناريو الإبداعية، فهناك من يملك القدرة على الإضافة من خلال فهمه وتصوره للعمل، وهناك من يحاول أن يلتزم بالنص الرّوائي بشكل صارم، فتكون إضافاته محدودة جدا، وهناك من يخرج عن النص دون وعي أو مقدرة، وفي بعض الأحيان تكون هناك ضرورة إضافية لهذه العملية، نتيجة لقلة أحداث الرواية أو صعوبة التعبير عن كثير من أجزائها بشكل سينمائي فيضطر كاتب السيناريو إلى أن يقدم تفاصيل بديلة كثيرة تعبر عن مضمون الرواية، وربما نتيجة لهذا يحدث الخلاف في كثير من الأحيان، بين كاتب الرّواية الأصلية وكاتب السيناريو أو المخرج. (ص705)

3.3. **إعادة البناء**: تحدث عادة نتيجة للعمليتين السابقتين–الحذف والإضافة–وينشأ عنها تغيير في الشكل والمعمار الدّرامي، فكثيرا ما نجد في بداية الفيلم مثلا بعض الأحداث التي قرأناها في فصول متأخرة من الرّواية أو العكس. وعملية إعادة البناء هذه كثيرا ما تبتعد بالفيلم السينمائي عن أصله الروائي، فينتج بذلك في النهاية تقديم عمل مختلف في معظم تفاصيله لكنه يتشابه مع الأصل الرّوائي بصورة محدودة. (ص706)

4.3. **الاختصار/ التكثيف**: هو الإيجاز دون إخلال بحذف شيء منه والمختصَر المفيد: ما قلَّ ودلَّ، والاختصار في التحويل من الرواية إلى الفيلم، هي أن يأتي المخرج بمقطع من الرواية ويوظفه بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر. (زرار، 2020، ص265).

5.3. **التمطيط**: تعمد الأشرطة السينمائية على تمطيط بعض المشاهد الروائية أو القصصية ومنحها حجما وحيزا أكبر مما هي عليه في وهو عملية نقيضة لعملية التكثيف أو التلخيص. (شيهب، بن صالح، 2020، ص706)

6.3. **المواءمة**: يقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، والمواءمة هنا تتم عن طريق مواءمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية، وحتى يتحقق مبدأ المواءمة يكون لزاما على صانع الفيلم أن يعمل جاهدا على خلق توافق منطقي يتحقق من خلال النقل الهادئ والتحويل الأمين فهو "يخلق مسافات واصلة بينهما وأواصر تجسير ومقاربة واقعية ومحتملة لهذين الوسيطين التعبيريين والذين يشكلان بنية خاصة لكل منهما" (السلوم،2017، فقرة 15)

7.3. **التركيز**: يتم من خلاله التركيز على فصل من فصول الرواية واعطائه أكثر من حقه، حيث يأخذ هذا الفصل وقتا طويلا قياسا إلى الفصول الأخرى (زرار، 2020، ص266).

8.3. **الترجمة**: إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، واعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه. (ص263).

4. "عائد إلى حيفا" ... نظرة على الرواية والفيلم

1.4. نظرة عن الرّواية/ الرّوائي:

1.1.4 غسّان كنفاني:

أحد أبرز أعلام الأدب والثورة الفلسطينية، ولد في عكّا شمال فلسطين في التاسع من نيسان/ أبريل1936، شهد وهو طفل نكبة 1948، وهرب على إثرها مع عائلته سيرا على الأقدام إلى المخيمات المؤقتة في لبنان، ومنها انتقل إلى العاصمة السورية دمشق، استشهد في الثامن من تموز/ يوليو 1972 في بيروت.

يمتلك كنفاني في رصيده العديد من الأعمال الإبداعية التي ترجم بعضها إلى عدة لغات أجنبية، كما تحولت عدد من رواياته إلى أفلام سينمائيّة، رواية رجال في الشّمس/ فيلم المخدوعون، رواية ما تبقّى لكم/ فيلم السّكين، رواية عائد إلى حيفا/ فيلم عائد إلى حيفا– فيلم المتبقّي. (مؤلف غير معروف،2017، فقرة 01، 02)

كرّس كنفاني كتاباته لنقل معاناة الفلسطينيين في الشتات، وكان يؤكد فيها أنّ اللجوء في المخيمات ليس حلا للشعب الفلسطيني، حيث رسخ فكرة المقاومة في أدبه، من منطلق إخلاصه لقضيته الإنسانية الكبرى فلسطين وللقضايا الإنسانية الأخرى.

2.1.4 ملخّص الرّواية:

تحكي الرواية كيف هجر الزّوجان سعيد وصفيّة أثناء الهجوم الصهيوني على حيفا (1948)، مع العديد من الأشخاص عنوة من ديارهم وأراضيهم، وكان "سعيد" الذي يشتغل كطبيب في مستشفى المدينة خارج البيت، وخرجت زوجته "صفيّة" لتبحث عنه وسط زخم ضخم من الأشخاص الذين يهربون ويهرعون من هنا وهناك، وبعد أن تلتقي بزوجها، يهجران مباشرة قبل التمكّن من العودة للبيت وأخذ رضيعها "خلدون"، فتركاه وحده في ذلك البيت الحيفي، وغادرا إلى رام الله.

أمّا الرّضيع فقد استولت عليه عائلة يهودية وقامت بتربيته، وبعد مرور عشرين عاما وبالضبط بعد حرب 1967 م، سمحت إسرائيل للاجئين الفلسطينيين بزيارة بيوتهم السابقة، ليتوجه الزوجان من رام الله إلى حيفا

في طريق طويل يستذكران خلاله الأحداث السابقة، والشوق يغمرهما للبيت ولرائحة "خلدون"، وعندما يصلان يجدان بيتهما لم يتغيّر أبدا، مازال على حاله ينبض بأنفاس "خلدون " الذي لم يتغيّر اسمه فقط إلى"دوف"، بل حتّى انتماؤه أيضا قد تغيّر فهو جنديّ في القوات الصهيونية، ليقف الزوجان حائرين... وأمام رفض"دوف" للحقيقة وإنكارهما وتفضيله البقاء على الذهاب معها، يعودان إلى رام الله ويقرّر "سعيد س" أن يسمح لابنه الثاني" خالد" أن ينضم للمقاومة، معتبرا إياه شرفهم المتبّقي بعد تهويد "خلدون".

الرواية تقع في 70 صفحة، فهي إذن من الحجم الصّغير مقارنة بنظيراتها، جسّدها المخرجون في أعمال سينمائية وتلفزيونية:

-المخرج العراقي: قاسم حول في فيلمه الذي يحمل العنوان نفسه عائد إلى حيفا عام 1981، في 112 د.

-المخرج الإيراني: سيف لله داد في فيلمه المتبقّي عام 1994 ، في 147 د.

-المخرج السّوري: باسل الخطيب في مسلسل بالعنوان نفسه عائد إلى حيفا عام2004، من 25 حلقة، وكل حلقة في حوالي 45الى52 د.

2.4 فيلم عائد إلى حيفا:

البطاقة الفنية للفيلم:

المخرج: قاسم حول

سنة الانتاج: 1981

الشخصيات: الزوج سعيد: بول مطر، الزوجة صفيّة :حنان الحاج علي، الابن خلدون/ دوف: سليم موسى،

الأمّ اليهودية ميريام: كريستينيا شورن من ألمانيا.

يبدأ الفيلم بمشهد للأشخاص المهجرين من "حيفا" ومشاهد بكاء النساء والأطفال، سرعان ما يظهر لنا على قارب صغير صورة "رجل وامرأة" يبدوان يائسين وحزينين، زوجان في مقتبل العمر في صمت، يأتي بعدها جنيريك الفيلم مع إشارة إلى أنّ القصة مستوحاة من رواية (عائد إلى حيفا) لغسّان كنفاني... هنا ثمة اقتداء وأمانة للنص الروائي دون الكثير من التعديلات.

حيفا في ربيع 1948 تسقط تحت ضربات الاحتلال الصهيوني، وتقتحمها عصابات المستوطنين الصهاينة. في ذاك اليوم 21 نيسان 1948 تشاء الأحداث أن تترك صفية رضيعها خلدون في البيت، وتفشل في استعادته...بعد قرابة العشرين عاماً تماماً في 1967 بعيد النكسة الحزيرانية صار من الممكن لصفية اللاجئة في الضفة الغربية، أن تزور البيت الذي هجرت منه، هناك ستجد أن خلدون وقد أصبح مجنداً في الجيش الصهيوني واسمه دوف...

وفي حوار سعيد مع "دوف" لا شيء يتغيّر كذلك، حتى شخصية "دوف" حملت الكثير مما وصفه لنا "غسان" تماما، شخص طويل ببدلته الخضراء الصهيونية، وشخصيته القويّة، دار حوار بينهما حول الوطن والقضية وعتاب الابن للوالد عن عدم بحثهما عنه، لينتهي الحوار برفض "دوف" العودة معهما، وهنا يخبره "سعيد" بأنّ له أخا في المقاومة فماذا يفعل لو التقيا، فيجيبه "دوف" إمّا أقتله أو يقتلني، ليقرر "سعيد" الموافقة على انضمام ابنه للمقاومة، ويعودان طريقهما.

يستعين المخرج مرّة أخرى بالمشهد، ليصوّر لنا "خالد" وقد انضم للمقاومة، ها هو ينظر عاليا للعلم الفلسطيني يرفرف عاليا، لتأتي النهاية على صورته مكتوب عليها "عائد إلى حيفا".

3.4. فيلم المتبقّي:

البطاقة الفنيّة للفيلم:

المخرج: سيف الله داد.

سنة الانتاج: 1994

الشخصيات: سلمى المصري: صفيّة الجدّة، جيانا عيد: لطيفة زوجة سعيد، جمال سليمان: سعيد س، صباح بركات: هانا لأمّ اليهودية.

هذا الفيلم هو قصّة مستوحاة من رواية (عائد إلى حيفا) للروائي (غسّان كنفاني)، هذا ما يكتب على جينيريك الفيلم بعد انتهائه، لتحيلنا مباشرة إلى الرواية التي تتشابه معها في القضية الواحدة، وإن اختلفت الأحداث والشخصيات التي رأينا تغييرا فيها ما عدا سعيد وهو محور القصّة.

تدور أحداث الفيلم الروائي الطويل عام 1948 أثناء احتلال عصابات الصهاينة لمدينة حيفا ومحاولة إخلاء المدينة وإسكان اليهود المستوطنين، تتلقى صفية مديرة مدرسة للبنات في غزة، رسالة من زوجة ابنها، تبلغها فيها بأن حياة ابنها الدكتور سعيد . أصغر أولادها . مهددة بالخطر.

تعجل صفية بالسفر إلى حيفا لإقناعه بالهرب إلى غزة، لكن الاحتلال يبدأ فجر اليوم التالي، وأثناء طلقات رصاص القناصة، والعربات المصفحة التي تقودها العصابات الصهيونية التي ملأت شوارع حيفا لإطلاق الرصاص والقذائف على المواطنين الفلسطينيين العزل لتحصد النساء والأطفال والرجال، يترك الدكتور منزله إلى عيادته لعلاج المصابين والجرحى من منطلق الواجب الوطني، وفي طريق العودة إلى المنزل تطارده عربات القناصة الصهاينة، فيستشهد الطبيب أمام أعين زوجته التي تركت الطفل في محاولة للبحث عن الزوج لتلقى مصرعها بجانبه وعيونها معلقة بالحجرة التي ينام فيها الطفل.

يظل الطفل 'فرحان' عند أسرة مسيحية مجاورة للأسرة، لكن 'شيمون' الضابط الصهيوني المسؤول عن تهجير الفلسطينيين يقوم بطرد الأسرة المسيحية والاستيلاء على الطفل لإعطائه لأسرة صهيونية قادمة من بولندا، لأن المرأة الصهيونية لا تنجب، وتتبناه الأسرة اليهودية وتطلق عليه اسم 'موشيه' ورغم ذلك لم تتوقف محاولات استعادة الطفل بل استمرت من خلال جدته 'صفية' التي لازمت الطفل بصفة خادمة ونظم جده محاولة لاستعادته إلا أنها باءت بالفشل، وطوال الوقت نرى الشك في عيون الأسرة الصهيونية، ويقرر 'شيمون' رحيل الأسرة إلى تل أبيب مع مجموعة من اليهود المهاجرين للاستيطان هناك.

ويصل الفيلم إلى ذروته في الجهاد الفدائي والتضحية بالنفس عندما تأخذ الجدة من زوجها الصحافي المناضل حقيبة تضم قنبلة موقوتة وبمغامرة جريئة تصعد بها إلى القطار الذي يقل الصهاينة في مشهد مليء بالتوتر والإثارة، وبعد سير القطار يكتشف أمرها الضابط الصهيوني 'شيمون' فتقفز مع حفيدها من القطار الذي ينفجر بعد لحظات من قفزها فتضحي بنفسها ويبقى حفيدها حياً، وتبقى صرخته امتداداً لحياة فلسطين.

5. مستوى الاقتباس والنقل من الرواية إلى الفيلم

سنحاول هنا رصد أهم عمليات ومظاهر تحويل "عائد الى حيفا" من نصه المقروء إلى شريطه المرئي من خلال فيلمي " عائد إلى حيفا" و" المتبقي"، لنعرف ما إذا كان الفيلمان مُخْلِصين للنص المكتوب أم خائنين له؟ وإلى أي مدى حافظ الفيلمان على خط سير الرواية؟ وذلك على النحو الآتي:

1.5. فيلم عائد الى حيفا...مبدأ الوفاء/ الأمانة

عندما نشاهد الفيلم السينمائي "عائد إلى حيفا" نلحظ أن السيناريو الذي اعتمده السيناريست وجسّده المخرج، حافظ على مبدأ الوفاء والمطابقة لروح النص الأصلي، حيث نعثر منذ اللحظة الأولى على تطابق بين المشهد الأول للفيلم والفقرة الأولى للرواية، وتكاد خيوط الامتداد والتواصل بينهما لا تنعدم حتى تخوم النهاية، كما نجح الفيلم في رسم معالم المكان في الرواية، وربما يكون هذا العنصر من أكثر العناصر التي استطاع المخرج اقتباسها وتحويلها سينمائيا، فكان الفيلم أبلغ في ذلك من الرواية، كما لم يتغير العنوان بين الرواية والفيلم، والعنوان ضرورة فنية حتمية لأي عمل أدبي أو سينمائي فهو يعد العتبة الأولى يفهم من خلال ما سيأتي داخل العمل المنجز.

لكن بسبب ضرورة المعالجة السينمائية التي تختلف في مقتضياتها عن حيثيات النسق والتعبير الروائي، تظهر بعض التعديلات الجزئية دون المساس كثيرا بخصوصية الرواية، وقد تجسدت عمليات التعديل التي طالت النقل، من الفن المقروء إلى الفن السابع فيما يلي:

1.1.5. الحذف:

يتعذر على المخرج عرض ما جاء في الرواية بكل تفاصيله عبر الشاشة الفضية، ولهذا يلجأ صانعوا الأفلام للاقتطاعات، وهذا ما نجده في الفيلم موضع الدراسة، ويمكن التمثيل لهذه التقنية في الفيلم بحذف جزء من مشهد الحوار الأخير بين سعيد وبين مريام ودوف، إذ انتهى الحوار بلوم دوف لوالديه وعدم قبوله لعذرهما في تركه وهو صاحب خمسة أشهر، بينما أنهى سعيد مواجهته مع دوف وميريام في الرواية بكلمة مقاومة: "تستطيعان البقاء مؤقتًا في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب ".

أما تفاصيل ما تم حذفه في الرواية فجاءت بالشكل الآتي:"...وقالت مريام ببطء: لا تستطيعان أن تغادرا هكذا، لم نتحدث كفاية عن الموضوع، وقال سعيد: ليس ثمة ما يقال: بالنسبة لك كان الأمر كله حدثا سيء الحظ، ولكن التاريخ ليس كذلك، ونحن حين جئنا الى هنا كنا نعاكسه، وكذلك أعترف لك، حين تركنا حيفا، الا ان ذلك كله شيء مؤقت. أتعرفين شيئا يا سيدتي؟ يبدو لي أن كل فلسطيني سيدفع ثمنا، أعرف الكثيرين دفعوا أبناءهم وأعرف الآن أنني أنا الآخر دفعت ابنا بصورة غريبة، ولكنني دفعته ثمنا، ذلك كان حصتي الأولى، وهذا شيء سيصعب شرحه، واستدار وكان دوف لا يزال منكفئا في مقعده محتويا رأسه بين راحتيه، وحين وصل سعيد الى الباب قال: " تستطيعان البقاء مؤقتا في بيتنا، فذلك شيء تحتاجه تسويته الى حرب"، وهذا المقطع لم يرد في الفيلم بل ورد مباشرة خروج سعيد وصفية من منزلهما الذي أصبح ملكا لمريام.

كما طال الحذف أيضا مقاطع روائية أخرى، إذ اعتبرت غير هامة بل هي عابرة مستهلكة وللوقت، فمثلا جاء ذكر الانتقال من رام الله وصولا إلى حيفا، وما صاحبه من أحداث ممتدا عبر صفحات عديدة من الرّواية في حين احتل ذلك وقت أقصر وأقل في الفيلم، المخرج هنا لجأ إلى حذف المشاهد بطريقة تلقائية، وهذا لم يحدث شرخا في الفيلم، بل إن الغرض من هذا الحذف هو اختزال اللقطات التي تبدو هامشية.

2.1.5.الإضافة:

طالت الإضافة مشهد "خالد" وهو يتحدّث مع أخته "خالدة" حول رغبته في الانضمام إلى المقاومة، أمام تعنّت الأب "سعيد س" فهو لا يريد أن يفقد ابنا آخر بعد "خلدون"، وهذا المشهد استدعته الضرورة ولم يظهر في الرّواية إلا في نهايتها.

كما تجسّدت في اضافة مشهد انضمام خالد لصفوف المقاومة مع فارس اللبدة، فكما استنتج الكاتب أن المقاومة واجبة لاستعادة الوطن جعلها المخرج مجسدة، حيث نلمس في الرواية التمنّي الغامض للأب سعيد في أن يكون ابنه الثاني "خالد" التحق بصفوف الثورة الفلسطينية الوليدة حينذاك، ولكننا نرى في الفيلم تصويرا أكثر فصاحة في تبني هذا الخيار، أين يظهر لنا "خالد" وقد انضم للمقاومة، ليترك لنا الفيلم قصة مفتوحة حول إمكانيّة التقاء (خالد ودوف) مع بعضهما في مواجهة عنيفة، حينها من سيقتل من ...؟

3.1.5.الترجمة:

هي إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وفي رواية عائد الى حيفا تمّ ترجمة الفعل الروائي إلى فعل سينمائي عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية في الرواية إلى أفعال حقيقية تتجسد من خلال شخصيات تمّ اختيارها من طرف المخرج، وقد نجح أيما نجاح في هذا المسعى، حيث حرص على تجسيد الحوار بالشكل الذي ورد فيه في النص الروائي، وحافظ السيناريو على ذلك، من خلال ترجمة كثير من مقاطع الحوار من الرواية إلى الفيلم إلا أنّ ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية بل كان هناك استعمال للغة العربية العامية اضافة الى اللغة الانجليزية والعبرية في الفيلم، ولكن عدم المحافظة على نفس النسيج اللغوي المتجلي في الرواية تقتضيه الضرورة وهو أمر صائب، إذ لم ينحرف المخرج عن منحى النص بل أكد عبر التجسيد ما ذكره غسان كنفاني في الرواية.

4.1.5. المواءمة:

تتم عن طريق مواءمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية وتجسد هذا في معظم فصول الفيلم، ما عدا بعض الجزئيات، فمنذ البداية سار الفيلم في مضمار واحد مع أحداث الرواية، حيث استخدم أسلوب الاسترجاع تماما كما وظّفه الكاتب بصورة عامة، فكلما احتاج الكاتب أو المخرج للاسترجاع كلما قدم لنا شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليقدم ماضيها وخلفيتها، فعن طريق

هذه المقاطع الاسترجاعية تعرفنا على بطلي الرواية "سعيد.س" وابنه "دوف"، تعرفنا على زوجته "صفية"، وعلى "ميريام" المربية اليهودية لدوف وعلى "فارس اللبدة" وأخيه "بدر."

كما كان المخرج يستعين ببعض المشاهد من الواقع مباشرة، إذ لا يمكن تجاهل المشهد الذي يعتمد على تحريك المجاميع الشعبية أثناء الهجوم الصهيوني على حيفا، ويبدو أن زمان ومكان تصوير المشهد كان لصالح الفيلم، إذ اختار قاسم حول في مطلع الثمانينات، زمن تصوير الفيلم وزمن وجود المقاومة الفلسطينية المسلحة في لبنان، سكان مخيمي البداري ونهر البارد في طرابلس لبنان لتصوير مشهد الخروج، لم تكن جموع الناس في هذا المشهد تمثل، وإنما تعيد لحظة قاسية بعضهم عايشها جسديا، والآخر من خلال ذاكرة آباء أسرفوا طويلا في وصفها فأصبحت ملكا لتجربة الأبناء أنفسهم. (وادي، 1997، فقرة 08)

5.1.5.التكثيف/ الاختصار:

نذكر من مظاهر التكثيف التي اعتمدها الفيلم اختصار مشهد زيارة فارس اللبدة لمنزله في حيفا، بعكس ما قاله النص الرّوائي: " عندما وصل فارس إلى بيته، ولم يعلم أن الرجل الذي عاش في بيته كان عربياً: "جئتُ ألقي نظرةً على بيتي. هذا المكان الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذاتَ يومٍ بقوةِ السلاح، تستطيع إن شئت، أن تطلق عليَّ الرصاص هذه اللحظة، ولكنه بيتي، وقد انتظرت عشرين سنة لأعود إليه."، لم يلق هذا المشهد أية أهمية في الفيلم إذ تم اختزاله في لقطات بسيطة لا تعبر عن جوهر الحدث.

وكذلك الأمر بالنسبة لصورة أخيه بدر وكيف أخذها ثم أعادها الى مكانها، فالمشهد قد احتل مساحة زمنية أقل مما احتلها في الرواية، وذلك عن طريق استعمال المونتاج بالتوازي الذي كثف الأحداث ولخصها، وذلك للوصول سريعا لنتائج الحدث، ذلك لأن مدة العرض في دور السينما محدودة والمساحة الزمنية التي يحتلها الفيلم لا تسمح بالتصوير المفصل الذي أتت به الرواية، فيتعامل مع بعض أحداثها على أنها غير مهمة بالقدر الكافي الذي يجعلها تأخذ مكان أوسع داخل العمل السينمائي من جهة، ومن جهة أخرى يُرى بأن تجسيدها في لقطة سينمائية كاف لتوضيحها للمتلقي.

أمّا فيما يخص علاقة الموسيقى بالأحداث ومدى تقمص الممثلين للشخصيات، فقد وصلنا إلى ما يلي:

6.1.5. الموسيقى وعلاقتها بالحدث:

الموسيقى تدعم الحدث وتزيد من تأثيره ومن وقعه لدى المشاهد، إذا ما عبرت عن مدلوله، وفيلم "عائد الى حيفا" رافقته موسيقى وزعت على بعض اللقطات على طول الفيلم إضافة إلى الجينيريك، لكن ما يمكن ملاحظته على بعض المشاهد أن الموسيقى ابتعدت كثيرا عن مدلولها، ففي اللقطة التي يظهر فيها دوف أمام والديه الحقيقين، لم يكن فيها أي تعبير عن الأثر النفسي الذي تركه هذا الظهور أو الموسيقى التي تعبر عن صده لهما وعدم رغبته في الذهاب معهما، وبهذا نجد أن الموسيقى

الموظفة في الفيلم وإن كانت قد أدت دورها في بعض لقطات الفيلم، إلا أنها تنازلت عن هذا الدور المنوط بها في لقطات أخرى، وبهذا فارقت الحدث، بحكم أن الحدث يعبر عن شيء والموسيقى توحي بشيء آخر عكس ما يتناوله الحدث.

7.1.5.الممثل وتقمص الشخصية

إنّ صورة الممثل تلعب دورا هاما في بناء الفيلم، ذلك أن المشاهد يرى هذا الممثل وكأنه يمارس حياته الطبيعية من خلال صورة ماثلة أمامه، وكلما استطاع الممثل الدخول في عالم الشخصية والتفاعل معها كلما ساهم ذلك في

نجاح الفيلم والعكس صحيح، وهذا ما نحاول التعرف عليه من خلال فيلم "عاد الى حيفا".

بداية نقر بأن المخرج حافظ على شخصيات الرواية نفسها دون إضافة أو نقصان حيث حرص أن يكون الفيلم مجسدا لما جاء في مصدره الأصلي، لكن الشخصيات لم تكن مقنعة في الفيلم، والمتابع للفيلم يكتشف أن الممثلين لم يتعمقوا داخل الشخصية أو يحسوا بألمها وفرحها، إذ كان التمثيل سطحيا غابت فيه المشاعر والأحاسيس وكأن الممثل يتصنع الدور.

قد يرجع ذلك إلى التناول الفكري غير المخدوم فنياً في الرواية، إذ تقول رضوى عاشور عنها:" ...الإطار الفكري هو الذي كان يلح على الكاتب، فجاءت الشخصيات في أغلب الأحيان مجرد ناطق بمقولات فكرية جاهزة على لسان الكاتب" (الأسطة، 2003، ص07)

كما ترى فيحاء عبد الهادي:" أن صوت كنفاني الحاد المباشر يعلو على الطابع الفني بشكل لا يحتمل التجاوز عنه، ويتمثل هذا الصوت المباشر الحاد في الحوار الخطابي الذي يدور بين (سعيد .س) و(دوف)، مما أفقد الشخصيات طابعها الإنساني المتفرد، لقد ظهرت نماذج ذهنية مجردة لا نماذج إنسانية واقعية حية". (الأسطة، 2003، ص07)

نخلص إلى أن فيلم "عائد الى حيفا" يتجسد فيه مبدأ الوفاء أو الحرفية في نقل الرواية واقتباسها إلى السينما من خلال المحافظة على:

- الايقاع السريع الذي تتبناه الأحداث حتى نهاية أحداث الرواية.
- تقنية الاسترجاع التي اعتمدها الروائي.
- الأمانة في ترجمة كثير من مقاطع الحوار من الرواية إلى الفيلم.
- الدقة والأمانة في نقل تفاصيل العمل الروائي إلى شاشة العرض من حيث الأمكنة، والزمان والتفاصيل.

ما يمكن قوله هنا، أن مبدأ الوفاء أو بتعبير آخر مبدأ الاقتباس الحرفي يظهر بجلاء في فيلم عائد إلى حيفا، ولكن دون لمسات سينمائية إبداعية مما زعزع عملية التحويل برمتها؛ وبهذا تكاد تكون هذه الحرفية عملا انتحاريا لا يعضده المنطق ولا القبول

الجماهيري ولا حتى التمايز بين طبيعة الرواية كفن حكائي سردي والفيلم كفن إبداعي يعتمد الصورة المرئية، مجملا يمكن القول إن الفيلم قد أفقد الرواية جماليتها فكانت بذلك الرواية أفضل من الفيلم.

2.5. فيلم المتبقي...مبدأ الخلق/ الخيانة

يلاحظ كل من شاهد العمل السينمائي "المتبقي" بعد قراءته لرواية " عائد إلى حيفا"، عدم التزام المخرج وكاتب السيناريو بالنص الرئيس وتقديم رؤية لا تتماشى والرواية، إذ لم يشر سيف الله داد في "تيترات" مقدمة الفيلم الى غسان كنفاني وروايته، وإنما اكتفى بإشارة مترددة في تيترات النهاية (التي تراهن على جمهور يغادر الصالة المضاءة في تلك اللحظة)، (وادي،1997، فقرة13) لتحيلنا مباشرة إلى الرّواية التي تتشابه معها في القضيّة الواحدة، وإن اختلفت الأحداث والشخصيات التي رأينا تغييرا فيها ما عدا (سعيد) وهو محور القصّة.

لا يلتزم فيلم «المتبقي» برواية «عائد إلى حيفا»، بل يذهب في إعادة صياغتها إلى حدّ نقضها تماماً، والذهاب بها إلى مقولات تنتمي إلى المخرج وفيلمه، وليس إلى الرواية وما أراد منها كاتبها، صحيح أن مقولة تبنّي خيار المقاومة ونهج الكفاح المسلح وارد في العملين، ولكن الحكاية ما بين الفيلم والرواية لم يتبقّ منها إلا فكرة التشديد على حدث تاريخي هو سقوط حيفا عام 1948 وترحيل الجزء الأكبر من أهلها عنها، وحادثة ترك رجل وامرأة لطفلهما الوليد أثناء الهجوم الكبير على المدينة مع استيلاء العائلة اليهودية المهاجرة الى فلسطين على بيتهما وطفلهما. (ابراهيم، 2015، فقرة 14)

سيناريو يتقاطع جزئيا مع رواية غسان، ليعود ويفترق معها في الجوهر والتفاصيل، أما نقاط الافتراق فإنها تحتشد بعد ذلك على امتداد الشريط وتتجسد كما يلي:

- يتوقّف زمن السّرد في فيلم (المتبقّي) في حرب 1948، بينما يستمر زمن الرواية إلى حرب 1967، حيث قام الفيلم بحذف مراحل تاريخية كاملة، لن نتابع في الفيلم رواية غسان القائمة على عودة "سعيد س." وزوجته "صفية" الى حيفا بعد احتلال الضفة عام 1967 للبحث عن ابنهما الذي كانا قد تركاه قبل عشرين سنة، ولقائهما به بعد أن أصبح ضابطا في الجيش الاسرائيلي، ذلك لأن فيلم "المتبقي" منحهما الشهادة قبل مغادرتهما حيفا، إذ كانا يحاولان جاهدين الوصول الى بيتهما حيث الطفل، وفي مشهد سقوطهما، رصد المخرج الايراني كمّا هائلا من عناصر الميلودراما التي تستدرج العواطف الأولية بانفعالاتها الآنية، دون أن تترك أثرا يذكر في الوجدان.

(قجال، 2019، ص778)

- لم يقبل فيلم "المتبقي" أن يترك سعيد، وزوجته (التي صار اسمها لطيفة، وليس صفية)، طفلهما الرضيع (الذي صار اسمه فرحان، وليس خلدون)، ويمضيان هاربين، بل سيقدّم مشاهد منفذة سينمائياً تبيّن لنا إلى أيّ درجة استماتا في محاولة العودة إلى

الطفل، واستشهدا على مبعدة من عتبة البيت، مع حضور شخصية شمعون (غير الموجودة أصلاً في الرواية) (ابراهيم،2015، فقرة 16)

➥(خلدون) في رواية "غسّان كنفاني" صار شابا يافعا، ولكنّه جندي في جيش العدوّ الذي يريد طمس الهويّة الفلسطينية ويقضي عليها، و(فرحان) في فيلم "سيف الله داد" الصوت الصارخ الضارب في الأعماق وفي الآفاق، صوت المستقبل الذي لن ينطفئ وامتداد للجهاد وللقضية الفلسطينية عبر الأجيال. (قجال، 2019، ص778)

➥يحتفظ الفيلم بأسماء كما وردت في الرواية، ولكنه يحول بعضها الى شخصيات أخرى زرعها السيناريو في الفيلم دون أن يكون لها وجود في الرواية، أبرزها على الاطلاق شخصية "صفية" التي هي في الرواية زوجة سعيد (صار اسمها لطيفة، وليس صفية)، ولكنها في الفيلم والدة سعيد ومحور الفيلم الأساسي، "صفيّة" الشّخصية التّي استعان بها المخرج ليغيّر من أحداث القصّة، حيث تحاول جاهدة استرجاع الطّفل والرّحيل إلى (غزّة)، ثمّ سرعان ما يستعين بشخصيّة أخرى زوجها "رشيد عودة" الذي يترك لها حقيبة المتفجّرات لتجد فرصة للهروب من خلال تفجير القطار. (وادي، 1997، فقرة 16)

➥إذا دخلنا في التفاصيل الشكلية لفيلم "المتبقي"، فإننا نجد الخلل متغلغلا فيها... بدءا من الملابس التي لا تمت الى المكان بصلة، وانتهاء باللهجة غير المقنعة، والذي يفاقم من انكساراتها اختلاط العامية الشامية التي تتحدث بها الشخصيات الفلسطينية مع العربية الفصحى التي تتحدث بها الشخصيات اليهودية! (وادي، 1997، فقرة 21)

➥يفتح الفيلم مساحة من وقته للأعمال الكفاحية التي يقوم بها الفلسطينيون، كباراً وصغاراً رجالاً ونساء، في العام 1948، بمن فيهم والدي الدكتور سعيد؛ الوالد الذي سوف يُصاب خلال عمل كفاحي، والوالدة التي سينتهي الفيلم وقد مررت حقيبة المتفجرات إلى القطار الذي ينقل المزيد من المهاجرين اليهود، ففجرتّه وأنقذت حفيدها الطفل الرضيع.

➥جاء مشهد الخروج في "المتبقي" الايراني باهتا، إذ بدت جموع الناس وكأنها ليست مهيأة إلا للهروب العشوائي وكانت حركتها بليدة وانفعالاتها باردة، ومقاومتها متواضعة، ومما أسهم في هبوط المشهد عدم التفات المخرج الى وصف غسان كنفاني لرحيل الناس في الزوارق من البحر، فكانت حيفا سيف الله داد بلا بحر، رغم انه صور الجزء الأخير من الفيلم في مدينة اللاذقية السورية، الواقعة على شاطيء البحر! (وادي،1997، فقرة 08)

➥المتبقي في الرواية هو خالد وليس خلدون الذي أصبح دوف، في منتصف الطريق بين (حيفا ورام الله) يتوقف "سعيد" ليلقي النظرة الأخيرة عليها، ويتحدّث مع "صفيّة" حول ابنهما "خالد" وبأنه سيسمح له بالانضمام إلى

المقاومة، فهو أملهم (**المتبقّي**) في استرجاع الأرض، "لقد أخطانا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما "خالد" فالوطن عنده هو المستقبل ... إن دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا **الباقي**... ألم أقل لك منذ البدء إنه كان يتوجب علينا ألا

نأتي... وأن ذلك يحتاج إلى حرب؟ هيا بنا؟ لقد عرف خالد ذلك قبلنا ..آه يا صفية..آه"، أمّا المتبقي فهو في الفيلم فرحان أو خلدون الذي لا يزال رضيعا.

- استطاع "سيف الله داد" أن يرسم ملامح شخصياته في صورة واضحة، وقد اهتم الكاتب بالغوص في أعماقها وتحليل نفسياتها، وهذا ما لم يعثر عليه القارئ في الرواية، إذ جاءت شخصيات ناطقة على لسان غسان كنفاني.

- صورة الفلسطيني الحاضرة في الرواية صورة سلبية، والصورة الإيجابية له يرد ذكرها ذكراً عابراً، عبر شخصيتي فارس اللبدة وخالد، "الفلسطيني الذي نصغي إليه في الرواية عاجز عن الفعل، بل إنه يقف عائقاً في طريق ابنه الذي يريد أن يفعل، ولا يتراجع عن مواقفه إلا بعد أن أصغى إلى ابنه (خلدون) الذي غدا (دوف). إن قناعات (دوف) وأفكاره هي التي جعلت سعيد. س يغير قناعاته". (الأسطة، 2003، ص06)، أما صورة الفلسطيني في فيلم المتبقي فهي صورة ايجابية، إذ نرى سعيد يتحرك في صفوف المقاومة ويستشهد مع زوجته في سبيل ذلك، وكذلك والدته التي اختارت الحياة لحفيدها المتبقي على حساب حياتها.

اجمالا نقول، إن رواية " عائد الى حيفا" تعرضت في فيلم "المتبقي" لما هو أكبر من متطلبات الاقتباس السينمائي، من تغيير لآليات التعبير أو الصمت عن التفاصيل، إذ وقعت الرواية عند نقلها إلى فيلم المتبقي تحت تأثيرات إيديولوجية عميقة، تبدلت معها كثير من التفاصيل والشخصيات وتغيرت رؤية الرواية بالكامل.

فالمخرج هنا خان ترجمة الأحداث، لأن كل أفلمة لنص أدبي، تُعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص... إذ نعرف أن الترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى، تُعتبر خيانة فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونا. (العريس، 2010، ص07)

ولكن لا شك أن المخرج سيف الله داد، قدّم في «المتبقي» فيلماً سينمائياً قوياً متماسكاً، يمتد على مدى قرابة ساعتين ونصف، أعاد فيه بمهارة بادية بناء زمن نهاية أربعينات القرن العشرين، في فلسطين، جاعلاً من مدينة اللاذقية قادرة على أداء دور مدينة حيفاً، قادراً على تحريك المجاميع، وإدارة الممثلين، والعناية بأدقّ التفاصيل من أمكنة وديكورات وأثاث وسيارات وملابس وأزياء، ومشاهد داخلية وخارجية، تفلّتت من الضيق الذي كانت تفرضه الرواية الأصلية. (ابراهيم، 2015، ص18)

6. خاتمة

قد يكون من المجحف المقارنة بين فيلم "عائد إلى حيفا" الذي أُنتج في العام 1981 بإمكانيات محدودة، وفيلم "المتبقي" الذي أُنتج بعد قرابة 15 عاماً من خلال فضاء سينمائي إيراني، أثبت حضوره على نحو عالمي، ولكن ما يمكن قوله اجمالا حول الفيلمين، أنه لا يمكن اعتبار درجة الوفاء معيارا للحكم من خلاله عن فشل أو نجاح الفيلم، فقد توصلنا مع " عائد إلى حيفا"

إلى فيلم أمين على مقصد الرواية ولكنه فيلم باهت بصريا مهتز تقنيا، إذ لم يستطع الفيلم ايجاد المعادل السينمائي البصري المقنع لحركية الرواية.

كما أن المستوى الانتاجي العالي لا يمنح المخرج الحق في تشويه الرواية وخيانة ما جاء فيها، فقد وجدنا أنفسنا في فيلم "المتبقي" أمام خطاب سينمائي برؤية جديدة تنأى كثيرا عن جوهر الخطاب الروائي، فالمخرج استل خيوط الفكرة من غسان كنفاني ليطرح رؤيته الخاصة التي تفترق بشكل واضح عن تفاصيل الرواية.

ومن هنا نحن نطمئن إلى الرأي القائل بأن الاقتباس الحر خيانة حتمية وضرورية، فالاقتباس لا بد أن يركز على موضوع الرواية وأحداثها الأساسية مع تلوينه بلمسات إخراجية إبداعية تضفي على الفيلم جماليته وتحافظ على أركان الرواية وركائزها مع حرية التصرف في التقديم والعرض بحكم الضوابط التي يفرضها منطق العرض السينمائي.

7. المراجع

1. المؤلفات:

- عبد المسلم طاهر (2002)، *عبقرية الصورة والمكان*، (عمان-الأردن): دار الشروق.

-العريس إبراهيم (2010) *من الرواية إلى الشاشة تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته*، (دمشق-سوريا): المؤسسة العامة للسينما.

2. الأطروحات:

-عتيق بن قدور (2020)، *أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي*، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د تخصص نقد – سينما توغرافي سمعي بصري، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر.

3. المجلات:

- بن صالح نوال: (جانفي2020) "*من الرواية الى السينما بحث اليات الاقتباس*" ، مجلة الخطاب، المجلد 15 (01)، 173-194 على الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/109067

-شيهب دنيا، بن صالح نوال، (2020)" *مقتضيات تحويل النص الروائي الى الفيلم السينمائي*" ، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 20، (01)، 699-714 على الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/134406

-زرار عبد القادر: (2020)" *آليات أفلمة في السينما الجزائرية/ ريح الجنوب أنموذجا*" ، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 07 (01)، 250-268 على الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

- الطيب مسعدي، (2017) "*من الرواية الى الفيلم السينمائي*" ، الانسان والمجال، العدد (05)، 246-256، على الرابط: (https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16429)

- قجالي سلوى: (ديسمبر2019) "*رواية عائد الى حيفا لغسان كنفاني بين النظرة الروائية والطرح الفيلمي*" ، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 30، (03)، 663-676 على الرابط: (https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104452)

4. مواقع الانترنت:

-ابراهيم بشار (2015)، «*عائد إلى حيفا» ما بين فيلمين*، تاريخ الزيارة 07/30/ 2021، على الرابط: (https://doc.aljazeera.net/followup/)

-الأسطة عادل (2003): *الذات والآخر في رواية كنفاني" عائد إلى حيفا*، تاريخ الزيارة 08/05/ 2021 ، على الرابط: (https://staff.najah.edu/media/sites/default/files)

-السلوم كاظم مرشد (2017) ، *الفيلم كنص قراءة في البنية المعمارية للفيلم السينمائي*، موقع الصدى نت، تاريخ الزيارة: 2021/08/15، على الرابط: (http://elsada.net/35211)

-مؤلف غير معروف (2017): غسان كنفاني.. *أديب ومناضل فلسطيني اغتاله الموساد*، تاريخ الزيارة: 2021/08/15 ،على الرابط: (https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2017/7/18/)

- وادي فاروق (1997): *غسان كنفاني مجددا على الشاشة: ماذا تبقى من "عائد الى حيفا"!؟*، تاريخ الزيارة: 2021/07/30 ، على الرابط: (https://www.nizwa.com)